

Jeanpaul Goergen

### Neue Filmliteratur

2000

Veröffentlichungsversion / published version

Rezension / review

#### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Goergen, Jeanpaul: Neue Filmliteratur. In: *Filmblatt*. Filmblatt 12, Jg. 5 (2000), Nr. 12, S. 85–89.

#### Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0/ deed.de Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de>

#### Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0/deed.de License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de>

Fernseherschaffenden 1982 behaupten: „Die Kongressregie klappte“ und mit keiner Silbe die kritische Rede Gerhard Scheumanns zur Agitations- und Informationspolitik erwähnen, die sowohl für den Regisseur als auch für den Verband gravierende Folgen hatte?

Auch andere Konflikte werden nur schemenhaft deutlich; die mitunter erregende Genesis von thematisch spannenden, am Ende aber wegen tausenderlei Vorsichtigkeiten misslungenen Filmen (*Eine Handvoll Hoffnung* über die Gladow-Bande, *Der Lude* über Horst Wesel) bleibt ebenso vage wie die kritische Würdigung einzelner wesentlicher Arbeiten.

Was an philosophischem, künstlerischem und gesellschaftskritischem Potential in Werken wie *Dein unbekannter Bruder* oder *Das Luftschiff* steckte, welches böse Bild der DDR-Gesellschaft von jungen Regisseuren, oft allegorisch, zwischen den Zeilen gezeichnet wurde (*In einem Atem*, *Stielke*, *Heinz, fünfzehn Jahre...* usw.) – man erfährt es nur bedingt. Lag es etwa daran, dass die von Glaß benutzten Dokumente und Zeitungskritiken nicht mehr hergaben? Dann hätte der Autor weiter forschen, auch mit Beteiligten reden und nicht zuletzt die Filme genauer unter die Lupe nehmen müssen. Hinterlassenschaften von Behörden sind, wenn man der Wahrheit auf den Grund gehen will, eben längst nicht alles!

## vorgestellt von... Jeanpaul Goergen

■ Ralph Nünthel: **Johannes Nietzsche. Kinematographen & Films. Die Geschichte des Leipziger Kinopioniers, seiner Unternehmen und seiner Technik.** Hg.: Internationales Leipziger Festival für Dokumentar- und Animationsfilm. Beucha: Sax-Verlag, 1999, 136 Seiten

ISBN 3-930076-85-3, DM 22,80

Bezug auch über den Autor: Tel/Fax.: 0341-441 06 80 oder über den Sachs-Verlag, Tel.: 034292-752 10, E-Mail: info@sax-verlag.de

Johannes Nietzsche, Produzent kinematografischer Apparate, dürfte wohl den wenigsten Filmhistorikern bekannt sein, obschon sein Werk „die gesamte Kinematographie in Leipzig, Mitteldeutschland und später auch im Ausland, beginnend von der Jahrhundertwende bis weit in die dreißiger Jahre hinein, stark beeinflusste.“ (S. 7) Die Technikgeschichte der zahllosen Film- und Kinoapparaturen ist eher ein Stiefkind der Filmforschung und auch in Ausstellungen zur Filmgeschichte stehen die massiven Kino-Projektoren zumeist nur dekorativ im Raume, gelingt es doch häufig nicht, diese stummen Zeugen zum Reden zu bringen. In seiner schmalen Monografie über die Geschichte des vergessenen Leipziger Kinopioniers Johannes Nietzsche schafft es Ralph Nünthel, diese eher trockene Materie so anschaulich und lebendig zu vermitteln, dass man bedauert, dass er nur noch rudimentäre Spuren finden konnte. Aufmerksam und präzise wird hier Technik- und Unternehmensgeschichte in die wechselhafte Entwicklung der Filmindustrie sowie in die grossen wirtschaftlichen Zusammenhänge eingebettet. Konstruktionsdetails sind allgemeinverständlich ausgeführt und die Abbildungen der unterschiedlichsten Projektorenmodelle fügen sich glücklich in die Ausführungen ein. So spannend und anregend kann lokale Filmgeschichte sein.

Johannes Nietzsche hatte sein Handwerk ab 1897 bei dem Mechaniker und Schausteller Georg Bartling gelernt und ging diesem auch bei seinen Filmvorführungen in den

Varietés zur Hand. 1903 machte sich Nitzsche in Leipzig selbständig, sein großes handwerkliches Können mit dem Wissen um die Bedürfnisse der Kinobesitzer und Vorführer verbindend. Seine SAXONIA-Projektoren waren robust, haltbar und einfach zu bedienen. Bald ergänzten Heim- und Schulkinematografen die Produktpalette. Ab 1908 legte sich Nitzsche mit einem Filmverleih - u.a. hatte er die Generalvertretung der Ufa-Kulturfilme für Mitteldeutschland - ein zweites Standbein zu, mit dem er aber alles in allem weniger Erfolg hatte. Immerhin realisierte er zwischen 1912 und 1926 sogar mindestens 10 Kulturfilme mit Motiven aus Leipzig, darunter das abendfüllende Städteporträt *Das tausendjährige Leipzig* - leider sind diese Filme bis auf wenige Meter verschollen. (S. 127)

Nitzsche wusste sich auch durch geschickte Werbemaßnahmen der Konkurrenz von Ernemann zumindest in Mitteldeutschland zu erwehren. Ein Ausbau der Exporte sicherte das Überleben des 1921 in eine Aktiengesellschaft umgewandelten Unternehmens, um es Ende 1931 dann in den Ruin zu reißen, als im Zuge der Weltwirtschaftskrise der französische Grosskunde Louis Nalpas in Zahlungsschwierigkeiten geriet. Die mittlerweile aus Ernemann, Goerz und anderen Firmen entstandene Zeiss-Ikon AG in Dresden ließ sich die Gelegenheit nicht entgehen, übernahm die Nitzsche AG und stellte 1936 die Projektorenproduktion ein. -

Interessant ist Nünthels Hinweis auf die Anzahl der in den Kinos eingesetzten Projektoren: so schafften sich offenbar erst 1920/21 die größeren Kinos, ab 1925/26 die mittleren und mit der Tonfilmumstellung 1929/31 meist auch die kleineren Theater einen zweiten Projektor zur pausenlosen Vorführung an. (S. 42, 89) Es würde sich lohnen, die Beziehungen zwischen der Filmlänge und den entsprechenden Entwicklungen im Projektorenbau genauer zu untersuchen. Andere Fragen drängen sich hierbei auf: Unterschied sich die Filmrezeption bei einer aktweisen Projektion im Vergleich zur pausenlosen Vorführung, und wenn ja, wie? Beeinflusste die Technik der pausenlosen Vorführung auch die Dramaturgie der Filme?

Ralph Nünthel ergänzt seine Ausführungen zur Geschichte von Johannes Nitzsche um eine Liste der zwischen 1906 und 1990 spielenden Leipziger Kinos mit Bestandsnachweis der dort eingesetzten Nitzsche-Technik sowie um eine Übersicht von Nitzsche-Projektoren in Archiven und Sammlungen.

■ **Industriefilm - Medium und Quellen. Beispiele aus der Eisen- und Stahlindustrie.**

Hrsg.: Renate Köhne-Lindenlaub, Manfred Rasch, Horst A. Wessel, Karl-Peter Ellerbrock. Essen: Klartext, 1997, 279 Seiten, Abb.

ISBN 3-88474-643-X, DM 39,80

■ Hans Schaller: **Der Industriefilm schrieb Geschichte. 1895-1995. 100 Jahre Industrie- und Wirtschaftsfilm.** Dortmund: PR Trend Agentur, 1997, 256 Seiten  
DM 40,00 + MwSt und Versand (Bezug über: Dr. Hans Schaller, Fax: 0231 - 73 46 92)

Der vorliegende Sammelband geht auf eine Veranstaltung in der Villa Hügel im Juni 1996 zurück, bei der vor allem zahlreiche Industriefilme gezeigt wurden: ihre detaillierte Annotationen und Analysen bilden das Herzstück des Buches, das zudem noch die Vorträge dokumentiert. „Die Geschichte des deutschen Industriefilms ist noch zu schreiben.“ (S. 7) Das konstatiert lapidar Manfred Rasch, Leiter des Archivs der Thyssen AG, in seiner Einführung in die Geschichte des Industriefilms und seines Quellen-

wertes. In zwei weiteren Beiträgen beschreibt er dann die Anfänge des Industriefilms auf der August Thyssen-Hütte AG und informiert über den dort zusammengetragenen Filmbestand und seine Erschließung. Karl-Peter Ellerbrock (Stiftung Westfälisches Wirtschaftsarchiv) detailliert die Geschichte der Filmproduktion bei Hoesch, während Renate Köhne-Lindenlaub, Leiterin des Historischen Archivs Krupp und Horst A. Wessel, Leiter des Mannesmann-Archivs, die Industriefilme der jeweiligen Konzerne nachzeichnen.

Auch für den Filmwissenschaftler, der sich schon länger mit dem Dokumentarfilm beschäftigt, bedeutet dieses Buch eine zweifache Offenbarung: zum einen wird er auf eine Vielzahl von Filmen hingewiesen, die er bisher noch nicht mal vom Hörensagen kannte, zum anderen nimmt er mit Freude zur Kenntnis, dass wichtige Firmenarchive den Wert der von ihren Unternehmen produzierten Filme erkennen, die Filme sichern und erschließen und, was keineswegs selbstverständlich ist, sie öffentlich präsentieren. Damit ist aber auch gleichzeitig eine Herausforderung verbunden, denn bei diesen Filmen handelt es sich zum größten Teil um Unterrichtsfilme für den internen Gebrauch sowie um Werbe- und Informationsfilme für unterschiedliche Publika. Bei den Unterrichtsfilmen müssen sogar gelegentlich die Archivleiter kapitulieren, so speziell sind diese Aufnahmen und so rasant die technische Entwicklung, dass niemand mehr zu sagen vermag, was auf den Filmen eigentlich zu sehen ist.

Die Werbe- und Informationsfilme schließlich stellen den Filmwissenschaftler vor andere Probleme, verfügt er doch kaum über theoretisches Rüstzeug, diese Filme entsprechend ihrer Zweckbestimmung zu analysieren. Nur selten gelingt es Regisseuren, bei Auftragsfilmen ihre Handschrift erkennbar in den Film einzuschreiben, wie dies Walter Ruttmann 1936/37 bei seinem Film *Mannesmann* gelang, von Horst A. Wessel mit zahlreichen Dokumenten aus dem Mannesmann-Archiv vorgestellt. (S. 199-203)

Allzulange hat sich die Filmwissenschaft mit Film als Kunst beschäftigt; nicht zuletzt unter dem Impuls der Forschungen zum frühen Kino richtet sich der Blick jetzt zusehends auf den Film als Gebrauchswert, auf den Werbefilm, den Lehr- und Unterrichtsfilm, den Kulturfilm, den angewandte Animationsfilm, usw. Wie sind diese Filme zu analysieren, wenn die Autoren-Perspektive nicht mehr greift? Diese Filme als historische Quelle auszuwerten, ist ein Weg; die Filmwissenschaft muß andere Wege finden. Somit öffnet das Buch „Industriefilm - Medium und Quelle“ den Blick auf ein ganz neues Forschungsfeld: eine anregende Publikation mit wertvollen Denkanstößen.

Auf seine Art wertvoll und nützlich ist das von Hans Schaller im Eigenverlag herausgegebene Werk „Der Industriefilm schrieb Geschichte“. Schaller arbeitet als freier Journalist und PR-Berater und ist u.a. auf den Industriefilm spezialisiert; seit über zehn Jahren verantwortet er als Redakteur die Zeitschrift „Film & Video in der Wirtschaft“. Auch hier schreibt also ein Fachmann, der eine Chronik vorlegt, die der Filmwissenschaftler als Einladung zur Forschung lesen sollte. Das Buch ist randvoll mit Informationen über die entsprechenden Festivals und die prämierten Filme, wobei der Schwerpunkt auf deutschen Produktionen liegt. Wer weiß denn, dass es zwischen 1971 und 1986 in Marburg eine „Medikinale“ als internationaler Wettbewerb des medizinisch-wissenschaftlichen Films gab? Schaller geht auf Themen ein, auch auf stilistische Veränderungen, die der Industriefilm im Laufe der Zeit durchlief. Heute scheinen Video-produktionen und Computerpräsentationen den Industriefilm als Genre abgelöst zu haben.

■ **Geschichte des internationalen Films.** Hrsg. von Geoffrey Nowell-Smith. Aus dem Englischen von Hans-Michael Bock und einem Team von Filmwissenschaftler/innen. Stuttgart, Weimar: Metzler, 1998. 794 Seiten, Abb. ISBN 3-476-01585-8, DM 78,00

Man muß dieses Buch wie ein großes Kaufhaus betreten, ohne einen präzise ausformulierten Kaufwunsch, mit dem Ziel, sich treiben zu lassen, schlendernd von einer Abteilung zur nächsten. Anregungen zum Flanieren durch die internationale Filmgeschichte bietet dieser Band aus der sehr munteren Film-Abteilung des Metzler-Verlags im Überfluss: Das Weimarer Kino, Japan vor dem großen Kanto-Erdbeben, der amerikanische Kriminalfilm, China vor 1949, Spanien nach Franco, der Film in den sowjetischen Republiken, der indonesische Film, der neue australische Film; Kapitel über Genres sowie Technologien von den Anfängen bis heute. Anreize zuhauf, zudem lesefreundlich angeordnet, auf den Punkt gebrachte Beiträge. Vertreten sind überwiegend amerikanische Autoren: kein Wunder, handelt es sich doch um die deutsche Übersetzung der 1996 erschienenen „Oxford History of World Cinema“, ohne aber die dort versammelten Einzelporträts, die aus Platzgründen entfielen.

Beginnen wir einen allzukurzen Spaziergang durch diese internationale Filmgeschichte mit Charles Musser, der uns an den frühen Dokumentarfilm heranführt, den er als Weiterentwicklung der Lichtbild-Vorträge und Laterna-Magica-Aufführungen sieht, die in der zweiten Hälfte der 19. Jahrhunderts mit dokumentarischen Sujets insbesondere die Mittelschicht erreichten. Soziales Elend wurde ebenso dokumentiert wie Forschungsreisen; auch „Detektiv-Kameras“ gab es schon, um unbeobachtete Aufnahmen zu machen. Nur die frühesten dokumentarischen Filme subsumiert Musser unter „Kino der Attraktionen“, da „Erzählstruktur und ausführliche Behandlung eines Themas“ (S. 82) in der Regel völlig fehlten. Interessant der Hinweis, dass die frühen dokumentarischen Bilder auch deshalb florierten, weil sie billiger zu produzieren waren. Der nicht-fiktionale Film verlor seine Vorherrschaft dann mit dem Aufsteig des fiktionalen Films zwischen 1901 und 1905. Die weiteren Ausführungen folgen den bekannten Highlights, angefangen von *Nanook of the North* über die Großstadt-Sinfonien hin zum sowjetischen Dokumentarfilm und den Prometheus-Filmen, ohne neue Überlegungen einzubringen. So bleibt auch Mussers Fazit fragwürdig, dass es außerhalb der Sowjetunion „kaum oder keine Rahmenbedingungen gab, die innovative Bestrebungen innerhalb des Dokumentarfilms unterstützten.“ (88)

Direkt anschließend bettet A. L. Rees seine Überlegungen zum „Kino und die Avantgarde“ in den tradierten Kontext der modernen Kunstentwicklung ein. Das bringt spannende Einzelanalysen und überlegenswerte Klassifizierungsvorschläge, etwa die Unterscheidung zwischen narrativer und poetischer Avantgarde. Rees Schwerpunkt liegt eindeutig auf der französischen Avantgarde, die deutsche und niederländische wird nur kurz, die tschechische überhaupt nicht erwähnt. Der Einfluss von Ruttmanns *Berlin* auf die Entwicklung eines „sozialen Dokumentarfilms“ (S. 91) wird nicht gesehen, wie überhaupt dieser wohl einflussreichste deutsche Avantgarde-Films nur gestreift wird. Leider übernimmt Rees wieder die nicht haltbare Behauptung, Ruttmann habe an Riefenstahls *Olympia* mitgearbeitet. (S. 91) Insgesamt gehen Rees Überlegungen nur selten über den kunsthistorischen Diskurs hinaus, die Produktions- und Distributionbedingungen - etwa die niederländische „Filmliiga“ - bleiben ebenso unterbelichtet wie der internationale Diskussionskontext der Avantgardefilmer, wie er sich z.B. in der Zeitschrift „Close up“ niederschlug.

Zwei Stationen nur aus dieser Geschichte des volkstümlichen oder populären „Welt-Kinos“, deren Anliegen es auch ist, „Filme in den Kontext zustellen, ohne den sie nicht existieren würden.“ (S. XI) Inwieweit dies gelungen ist, ist jeweils an den Einzelbeiträgen zu überprüfen.

## vorgestellt von... Michael Wedel

■ Helmut G. Asper: *Max Ophüls. Eine Biographie mit zahlreichen Dokumenten, Texten und Bildern.* Berlin: Bertz Verlag, 1998, 735 S., Abb.  
ISBN 3-929470-85-3, DM 68,00

Mit seiner monumentalen Ophüls-Biographie hat Helmut G. Asper ein Buch vorgelegt, das in vielerlei Hinsicht zumindest in der deutschsprachigen Filmliteratur singular ist. Kannte man biographische Studien ähnlichen Umfangs bei vergleichbarer Recherche-gründlichkeit bisher vorwiegend aus der englischsprachigen Filmbiographik, unterscheidet sich Aspers Herangehensweise allerdings wohlthuend von der anglo-amerikanischen Manie, für Leben und Werk einen Nenner, ein ‚Rosebud‘ oder schlicht einen marktgängigen ‚Aufhänger‘ zu finden (man denke nur an Patrick McGilligans Fritz Lang).

Wo Asper auf Ophüls‘ persönliche Obsessionen, etwa seine ausgeprägte Schwäche für schöne Frauen und seine zahlreichem außerehelichen Liebesverhältnisse eingeht, überträgt er dies weder direkt auf die thematischen, motivischen und dramatischen Konstellationen, die in den Filmen des Regisseurs von *Liebelei* bis *Lola Montez* so virulent sind – ein Kurzschuß, der das zu Ophüls‘ Lebzeiten vorherrschenden Vorurteil vom „Meister der erotischen Pikanterie“ (S. 555), dem Asper natürlich zurecht entschieden widerspricht, nur Vorschub leisten würde. Auch vergißt Asper in der Darstellung des Privatlebens von Ophüls nie, daß das Klischee vom Schürzenjäger nur eine komplexe Persönlichkeitsstruktur und kreative Ökonomie verdeckt, die das emotionale Gefüge im ihrem Umkreis fast ständig im Ungleichgewicht, aber eben auch in vibrierender Spannung hielt. Es ist dabei durchaus bemerkenswert, daß Asper nicht nur der Kreativität und dem Temperament Ophüls‘ ein Denkmal setzt, sondern auch der Leidensfähigkeit von Hilde Wall, mit der der Regisseur seit 1926 verheiratet war.

Der Integrität Aspers im Umgang mit den historischen Figuren entspricht eine behutsame Interpretationshaltung gegenüber dem Ophülschen Werk. Sie orientiert sich an den – materialreich rekonstruierten – Produktionsumständen und Arbeitsprozessen jedes einzelnen Films und stellt die historische Genese und ästhetische Bewertung bekannter Regiemerkmale – die intensive Schauspielerführung, die Bevorzugung von langen Einstellungen, Kamerafahrten und selbstreflexiven Rahmenhandlungen – in den Zusammenhang der Arbeit für andere Medien, Ophüls Theaterinszenierungen und Rundfunk-Features, die ihrerseits detailliert dokumentiert und kenntnisreich kommentiert werden.

Überhaupt ist bisher kaum einmal der Lebensweg eines Filmkünstlers derart dicht in die – im Falle von Ophüls so signifikant wechselnden – persönlichen, professionellen und kulturellen Umfelder verwoben worden, wobei Asper aus einem stupenden Wissensfundus über die Theaterlandschaft der Weimarer Republik, die (kultur-)politischen Zusammenhänge im Europa 30er Jahre und natürlich – als ausgewiesener Experte – die Lebens- und Arbeitsbedingungen im amerikanischen Exil schöpfen kann. Hier ist ein